

Horst Weich

## Überbietung der Lust: Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio*

### 1. Das Gebot der *imitatio*

“[D]igo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”, konstatiert kategorisch der Salmantiner Rhetorikprofessor Francisco Sánchez de las Brozas (Gallego Morell 1972: 23); er bringt damit zum einen die Lyrik von Renaissance und Barock fundierende, normative *imitatio*-Poetik auf den Begriff, und zum anderen trägt er mit seinem Kommentar zu Garcilasos Werken als erster zur Konsekration des Toledanischen Dichtersoldaten zum nationalen *príncipe de los poetas* bei. Aufgrund seiner mustergültigen Aneignung und Überbietung der antiken wie der im *volgare* dichten italienischen Meister wird Garcilaso damit seinerseits zum iberischen ‘Klassiker’ und nachahmenswerten Vorbild für die jungen Dichter erhoben.<sup>1</sup> Die in den Rahmen einer elitären Kommunikation zwischen Gebildeten eingebundene *imitatio*-Poetik<sup>2</sup> verpflichtet den über “ciencias, lenguas y dotrina” verfügenden Dichter zu eminent intertextueller Produktion, ja regelrecht zum geistigen Diebstahl (“hurto”), der freilich nicht als Plagiat gilt, sondern vielmehr den Bestohlenen wie dem gelehrten Dieb zur Ehre gereicht; denn die intertextuelle Bezugnahme und Anleihe steht stets im Zeichen eines poetischen Wettstreits, bei dem der Jüngere den Meistern anerkennende Reverenz erweist und sie zugleich zu überbieten sucht – indem er ihnen, wie El Brocense in Bezug auf die antike Dichtungspraxis anschaulich erläutert, in herkulischer Anstrengung die ‘Dichterkeule’ entwindet und sich selbst zu eigen macht:

---

<sup>1</sup> Zur Poetik Garcilasos im Lichte seiner Kommentatoren vgl. den Beitrag von Güntert in diesem Band.

<sup>2</sup> Gute Darstellungen der *imitatio*-Poetik in ihrer ästhetischen (*translatio studii*) und politischen Dimension (*translatio imperii*) liefern Cruz (1988) und Navarrete (1997).

Virgilio [...] se honrava deste nombre [hurtos]. Porque diciéndole sus émulos y detractores, que todo quanto tenía, era hurtado de Homero, respondió: *Magnarum esse virium Herculi clavam extorquere de manu*. Como si digera: Así como es muestra de grandes fuerzas sacar de las manos de Hércules la maza, y quedarse con ella; así tomar a Homero sus versos y hacerlos propios, es erudición, que a pocos se comunica. Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta [Garcilaso], que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su Arte Poética (Gallego Morell 1972: 23-24).

In der Folge soll in einer konzentrierten Re-Lektüre von zwei der prominentesten Sonette des *Siglo de Oro* exemplarisch das Streitspiel von Nachahmung und Überbietung verfolgt werden, bei dem Garcilaso die Funktion des Gelenks in einem sowohl rückwärts als auch nach vorne gerichteten intertextuellen Dialog zukommt. Die Analyse der themengleichen, den *carpe diem*-Topos aktualisierenden Gedichte<sup>3</sup> fokussiert den Blumenschmuck, die *flores*, und geht dabei besonders auf die implizierten Geschlechterverhältnisse ein; in einem knappen Ausblick wird die Reihe in die *edad de plata* verlängert.

## 2. Garcilaso im Zeichen von *imitatio* und *aemulatio*

- En tanto que de rosa y d'azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
4 con clara luz la tempestad serena;  
  
y en tanto que'l cabello, que'n la vena  
del oro s'escogió, con vuelo presto  
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,  
8 el viento mueve, esparce y desordena:  
  
coged de vuestra alegre primavera  
el dulce fruto antes que'l tiempo airado  
11 cubra de nieve la hermosa cumbre.  
  
Marchitará la rosa el viento helado,  
todo lo mudará la edad ligera  
14 por no hacer mudanza en su costumbre.

(Garcilaso de la Vega 1995: 43)

<sup>3</sup> Der sich aus der hedonistischen Liebesdichtung der Antike speisende *carpe diem*-Topos erfreut sich in Spanien einer in der Renaissance einsetzenden und nie abbrechenden, reichen Tradition, die González de Escandón (1938) dokumentiert.

Mit diesem Sonett führt Garcilaso das *carpe diem* auf der Iberischen Halbinsel ein. Dessen prototypische Kennzeichen sind in einem Zusammenspiel von Pragmatik und Semantik die immer gleichen drei Sprechweisen in Verbindung mit den immer gleichen Sachverhalten: Das Lob gegenwärtiger Schönheit mündet in die Aufforderung, diese sogleich zu nutzen, denn, so die Warnung, sie wird allzu rasch vergehen. Diese typische Dreiteilung im Zeichen rhetorischer *persuasio* erkennt bereits Fernando de Herrera: “El sujeto es la belleza, alabada por las partes y efectos que hace, y el deleite de ella, a que le persuade con la brevedad de la vida” (Gallego Morell 1972: 369). Das Thema sei keineswegs neu, sondern ein vielmals behandelte Topos, wenngleich ein sehr schöner: “este lugar común es bellissimo” (375). Bereits El Brocense vermerkt Garcilasos unmittelbare Quelle: “Este florido Soneto es sacado del Tasso”, und er zitiert Bernardo Tassos Text sogleich:

- Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno  
 A l'ampia fronte con leggiadro errore:  
 Mentre che di vermiglio, il bel colore  
 4 Vi fa la Primavera il volto adorno:  
 Mentre che v'apre il ciel piu chiaro il giorno,  
 Cogliete ò giovenette il vago fiore  
 De i vostri piu dolci anni, et con amore  
 8 State sovente in lieto et bel soggiorno.  
 Verra poi'l verno, che di bianca neve  
 Suole i poggi vestir, coprir la rosa  
 11 Et le piagge tornar aride et meste.  
 Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,  
 Che fugaci son l'hore e'l tempo lieve  
 14 Et veloce a la fin corre ogni cosa.

(Gallego Morell 1972: 269)

Wie unschwer zu erkennen ist, gehorcht Garcilaso dem Gebot der *imitatio* und übernimmt die topische *res*, die auch Tasso im typischen Dreischritt verhandelt: Lob der gegenwärtigen Schönheit, Aufforderung zum Genuss und Warnung vor dem Alter. Garcilaso markiert seine Schuld u.a. durch die Übernahme der temporalen Konjunktion, in exakter Positionsäquivalenz als Anapher: das dreifache “Mentre” kehrt wieder als “En tanto que” (1, 3, 5), wobei die leichte Variation – die Ersetzung des zu erwartenden “mientras” durch “en tanto que” sowie die Ellipse in Zeile 3 – bereits Garcilasos Umakzentuierungs-

gestus indiziert. Auf der Ebene der *inventio* kann Garcilaso nicht überbieten, wohl aber in der *dispositio*. Was Tasso zerstreut, bindet Garcilaso zusammen: Denn der Sprecher bei Tasso, der sehr erregt ist, hängt an seinen mit Zeile 11 vollzogenen argumentativen Dreischritt nochmals die Aufforderung und die eindringliche Mahnung an und unterstreicht durch die Rekodierung seine pädagogische *persuasio*-Intention. Durch sein aufgeregtes Insistieren enthüllt er zugleich, dass sich hinter seinem pädagogischen Eros ein etwas anders motivierter verbirgt; seine fürsorgliche Rede zu der Schar junger Mädchen entpuppt sich in diesem Licht als päderastisch eingefärbter Verführungsversuch von für ‘dumme Gänse’ gehaltenen “giovanette”<sup>6</sup>, die, da sie partout nicht hören wollen, als unbelehrbare “stolte”<sup>12</sup> beschimpft werden.<sup>4</sup>

Garcilaso ordnet die topischen Argumente klarer an: Er amplifiziert das Schönheitslob, indem er es über die ganze Oktave zieht, er verknüpft die Einladung zur Lust, die bei Tasso die Zeilen 6-8 und die Zeile 12 einnimmt, auf nur anderthalb Zeilen (9-10) und belässt bei der Warnung vor der Vergänglichkeit – in einer von Herrera für unschön empfundenen sentenzhaften Rekodierung – in etwa den von Tasso zugemessenen Textraum (Tasso Z. 9-11, 13-14; Garcilaso Z. 10-14). Eine deutliche Umakzentuierung nimmt Garcilaso in der Adressateninstanz vor: Wer in seinem “vuestro”<sup>2</sup> eine Mädchenschar aufgerufen sieht, wird sogleich enttäuscht; Garcilaso wendet sich, in Umkehr der Tassoschen Asymmetrie, geradezu ehrfürchtig an eine einzige Dame und, wie es scheint, an eine besonders züchtige. Doch hier überbietet Garcilaso auf raffinierte Weise Tasso und seine eigene, dominant petrarkistisch und neoplatonistisch ausgerichtete Sonettbildungspraxis. Seine Dame erscheint zunächst im oxymoralen Widerstreit von züchtiger Zurückhaltung (“azucena”<sup>1</sup>, “honesto”<sup>3</sup>, “clara luz”<sup>4</sup> “serena”<sup>4</sup>) und dadurch noch gebändigten Anzeichen der Lust (“rosa”<sup>1</sup>, “ardiente”<sup>3</sup>, “tempestad”<sup>4</sup>), doch verschiebt sich die Balance im zweiten Quartett subtil und dennoch deutlich hin zum Pol der Lust,

<sup>4</sup> Die für den *carpe diem*-Topos konstitutive Verführungsrede hat ihr antikes Vorbild im “paränetische[n] Sprechen” der Liebeselegie: “Dort [in der *Amores*-Dichtung] haben mahnendes Zureden mit dem Zweck des Werbens um die Gunst der bzw. des Geliebten und erotodidaktische Unterweisung des Lesers, der Freunde des *poeta/amator* und der *puella* bzw. des Knaben ihren festen Platz” (Holzberg 2001: 5).

wie sich im aufgeknoteten, frei im Wind wehenden Haar zeigt; das zupackende Spiel des Windes, das klimaktisch in nicht mehr züchtiger Unordnung gipfelt („desordena“<sup>8</sup>), bereitet so die sich unmittelbar anschließende Aufforderung zum Genuss der Lust vor. Mit dieser in den Gestus der Verehrung eingeschriebenen unterschwelligen Erotisierung der Dame überbietet Garcilaso die Tradition und er übertrumpft sich gewissermaßen selbst, wenn auch ‘nach unten’, indem er die edlen Liebeskonzeptionen des *amor honesto* und *amor contemplativo* hier lasziv unterschreitet.<sup>5</sup>

Eine weitere Überbietungsstrategie, so meine These, betrifft die aufgerufene Botanik. Wie schon El Brocense anmerkt, greifen Tasso und Garcilaso auf einen prominenten Prätext zurück, dessen berühmtes Schlusdistichon lautet: “Collige, virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes,/ Et memor esto aevum sic properare tuum”. Wenn sich El Brocense auch in der Quellenangabe irrt – er schreibt das Zitat einem “florido epigrama” (Gallego Morell 1972: 269) Vergils zu, wo es doch, wie Herrera besser weiß, die ausladende Rosenelegie des Ausonius beschließt –, so lenkt er gleichwohl den Blick auf die in der Aufforderung zum Rosenbrechen kaum verhüllte Deflorationssemantik. Ausonius erhebt die Rose bekanntlich zur prototypischen Metapher und zum topischen Überredungsargument aller *carpe diem*-Dichtung.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Garcilaso erweist sich so bereits in der Oktave als raffinierter Spieler mit den drei zentralen in der Renaissance zuhandenen Liebesdiskursen – dem neuplatonischen *amor contemplativo*, dem petrarkistischen *amor honesto* sowie dem hedonistischen *amor lascivo* –, die kulturelles Wissen der Zeit waren und die etwa Fernando de Herrera in seinem Kommentar zu Garcilasos Sonett VII prägnant referiert (Gallego Morell 1972: 329). Die Idee, die europäische Liebeslyrik von Renaissance und Barock grundsätzlich als Diskurstypenspiel zu begreifen, stammt von Hempfer (1993). Dass bereits die Dichtungspraxis der ersten spanischen ‘Petrarkisten’, Garcilaso und Boscán, einem solchen Diskurstypenspiel unterstellt ist, zeigt Weich (2001) am Beispiel Boscáns.

<sup>6</sup> Als Attribut der Venus konnotiert die Rose – “la flor de Ciprys” – die mit der Göttin der sinnlichen Liebe verbundenen “ideas de belleza, voluptuosidad, fecundidad y maternidad, [...] primavera, fecundación de los campos, fiestas nupciales, orgías”, aber, aufgrund ihrer kurzen Dauer, auch Vergänglichkeit und Tod (González de Escandón 1938: 10-11). Ein von den Gelehrten bislang übersehener, früherer Prätext zu Garcilasos Sonett ist möglicherweise das Theokrit zugeschriebene, aber nicht von ihm stammende Idyll XXIII, “Der Liebhaber”. Es handelt sich dabei um ein Paraklausithyron, die “Klage an der Tür” eines abgewiesenen Liebenden (Holzberg 2001: 9). Der Liebhaber, der seinen Selbstmord ankündigt, warnt den spröden Knaben: “Auch die Rose ist schön, und die Zeit läßt sie welken; auch das Veilchen ist schön im Frühling, und schnell wird es alt;

Tasso nimmt daher "la rosa"<sup>10</sup> auf, belässt sie aber in überraschender Untererfüllung in ihrer buchstäblichen Bedeutung; gleichwohl kommt im zu pflückenden "vago fiore"<sup>6</sup> die hinter seiner Aufforderung stehende Absicht deutlich zum Vorschein. Garcilaso verschiebt die Erotik der Blumen; er nutzt die "rosa"<sup>1</sup> zunächst als bereits konventionalisierten Tropus im Rahmen des petrarkistischen Schönheitskatalogs zur Bezeichnung der Frische und Gesundheit anzeigenden Rötung der Wangen der Dame. Sodann verwendet er die Rose in Zeile 12 nochmals, dabei aber wie Tasso in ihrer banalen eigentlichen Bedeutung. In diesem Licht erweist sich seine Aufforderung als besonders raffiniert: Zwar schließt er mit "coged"<sup>9</sup> unmittelbar an Ausonius und Tasso an, aber er verdrängt das brutale Konnotat syntaktisch im sich dazwischenschiebenden Hyperbaton ("de vuestra alegre primavera"<sup>9</sup>) und semantisch in einem die Flora kaschierenden "dulce fruto"<sup>10</sup>. Sein Sprecher befindet sich damit, in einer den hedonistischen Impetus bremsenden Überschreibung, gleichfalls im oxymoralen Widerstreit von Drängen und Zurückhaltung, wie er traditionell den petrarkistisch Liebenden kennzeichnet.<sup>7</sup>

### 3. Góngora im Zeichen der *aemulatio*

Góngora, der ein gutes halbes Jahrhundert nach Garcilaso kam, stand unter erhöhtem Druck: er musste nicht nur die antiken *auctores* und den rinascimentalen *poeta laureatus* Petrarca überbieten, sondern auch noch den heimischen *príncipe de los poetas* sowie dessen unmittelbare Nachahmer,<sup>8</sup> und zudem hatte er es noch seinen zeitgenössischen, sehr zahlreich gewordenen und oftmals ganz und gar nicht ungeschickten Dichterrivalen zu zeigen, ein Kampf, der zuweilen mit unfeinen Mitteln ausgetragen wurde und den in seiner Anbindung an den Übervater Petrarca in jüngerer Zeit Ignacio Navarrete mit seiner an Harold Bloom anknüpfenden Studie *Los huerfanos de Petrarca* nachzeichnet.

---

weiß ist die Lilie, sie welkt, wenn sie sich neigt [...], auch die Knabenschönheit ist schön, doch nur kurze Zeit lebt sie. [...]" (Theokrit 1999: 173-174).

<sup>7</sup> Vgl. dazu Regn (1987: 26-32) sowie die reichhaltigen Belege im Rahmen einer 'Liebe im Infinitiv' bei König (1983).

<sup>8</sup> Die produktive Rezeption Garcilasos im 16. Jahrhundert, sowohl in der ablehnenden "reacción tradicionalista" als auch bei den nacheifernden "discípulos de Garcilaso", umreißt knapp Gicovate (1983); Gallego Morell (1978) verfolgt sie bis ins 20. Jahrhundert.

### 3.1 Unterbietung der Lust? Gewalt und misogyne Vernichtung

- Mientras por competir con tu cabello  
oro bruñado al sol relumbra en vano;  
mientras con menosprecio en medio el llano  
4 mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triunfa con desdén lozano  
8 del luciente cristal tu gentil cuello,  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fue en tu edad dorada  
11 oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
no sólo en plata o víola troncada  
se vuelva, mas tú y ello juntamente  
14 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Góngora 1980: 230)

Góngora überbietet zunächst auf dem Feld der *elocutio*, indem er den gemäßigten Redeschmuck Garcilasos in barocker Ostentation zu einem Monument der Künstlichkeit ausbaut. Dies ist hinlänglich bekannt und mehrfach dargelegt worden, u.a. in Anschluss an Dámaso Alonso von den mit ihm rivalisierenden Robert Jammes (1967: 365-371) und Nadine Ly (1994). Góngora zergliedert seine Adressatin demnach in vier gleichmäßige Körperteile und zieht sie so, in einer eindrucksvollen *correlación cuatrimembre*, durch die ersten drei Strophen durch, bevor er sie, zusammengeschnürt zur *correlación bímembre*, in Zeile 12 und 13 der drohenden Vernichtung preisgibt und schließlich in einer die bisherige Symmetrie verweigernden fünfgliedrigen finalen Pointe feierlich zerstört. Góngora unterbietet die Lust, indem er den schon bei Garcilaso deutlich verknappten *carpe diem*-Aufruf nochmals verkürzt auf nur noch eine Zeile (9), und zelebriert im Gegenteil – im für die Ästhetik der ‘schiefrunden Perle’ des *barroco* charakteristischen symmetriesprengenden Schlussvers – in asyn-detischer Klimax die zunehmende Auflösung der schönen Frau in Nichts,<sup>9</sup> die er, durch die signifikante Vermehrung der Tonstellen,

<sup>9</sup> García sieht bei Góngora eine auf die “destrucción final” angelegte, linear-christliche Zeitkonzeption gegeben, während Garcilaso hingegen im Rahmen eines zyklisch-‘heidnischen’ Konzepts argumentiere, das auf *mudanza*, auf Metamorphose angelegt sei (1998: 395-399).

auch metrisch verweilend auskostet.<sup>10</sup> Es ist misogyne Gewalt gegen Frauen, gewiss, wie etwa unlängst Vittoria Borsò (1999 und 2000) herausstellte. Doch die Gewalt, die der gongorinischen Dame angetan wird, ist eine lediglich in die Korrelation gezwungene rhetorische und sprachliche, jedoch keine sexuelle. Meine Analyse der *aemulatio* setzt wiederum an der Flora an. Auffällig ist nämlich, dass Góngora die prototypische Rose gerade nicht verwendet. Seine Aufforderung enthält kein Deflorationskonnotat; weder ein *coger* findet sich in Zeile 9 noch eine irgendwie geartete Blume; zwar soll die Dame 'genießen' – *gozar* hat im *Siglo de Oro* eine breite Skala von Bedeutungsnuancen<sup>11</sup> –, doch Objekt des Genusses ist ihr eigener, fragmentierter, zertrümmerter Körper. Auf hinterhältige Weise bietet Góngora stattdessen in der "viola troncada"<sup>12</sup> ein Deflorationskonnotat an, das freilich in die Irre führt. Dementsprechend lohnt ein intertextuelles Verweilen bei dieser durch die ungewöhnliche *esdrijula*-Betonung auffällig akzentuierten *viola*.

Zum einen nimmt Góngora damit wiederum Garcilaso auf, und zwar die *Canción V*, die "Ode ad florem Gnidi", die, wie Wolfgang Matzat (1999) gezeigt hat, ihrerseits in einem vertrackten Verhältnis zur Gewalt steht. Bei Garcilaso findet sich die "viola"<sup>28</sup> doppelt hervorgehoben durch die Reimstellung sowie die metrische Spreizung des Diphthongs zur Diärhese. In einem überraschenden Spiel mit den Geschlechterverhältnissen bezeichnet die *viola* nicht nur paronomastisch die umworbene und sich zierende Violante, sondern gerade den zurückgewiesenen Liebenden selbst, der "convertido en viola,/ lora su desventura"<sup>28-29</sup>; zudem kommt über die *viola*, so Matzat, als "klagen-des Musikinstrument" eine metapoetische, autoreferentielle Dimension ins Spiel. Als "Blumenname" konnotiert *viola* zudem, "in Anlehnung an eine Ode von Horaz", "die Blässe des Liebenden" (Matzat 1999: 25).

<sup>10</sup> Die metrische Lust an der Vernichtung zeigt sich schon eine Zeile vorher, in der im Skandal des unmittelbaren Aufeinanderprallens zweier Tonstellen die Adressatin und ihre schmückenden Teile ("tú y ello") brutal zusammengezwängt werden zu ihrem gemeinsamen Untergang.

<sup>11</sup> Herrera definiert in seinem Kommentar zu Garcilasos Sonett VII die Liebe als "deseo de gozar la hermosa" (Gallego Morell 1972: 329), wobei dieses *gozar* zum Angelpunkt der drei Liebesstufen wird, insofern der neoplatonistisch vs. der petrarkistisch vs. der lasziv Liebende ihren *deseo de gozar* jeweils in unterschiedliche Richtungen lenken.



Zum anderen möchte ich aber eine weitere Filiation vorschlagen und dabei mit Ovids *Metamorphosen* argumentieren. Dort verwandelt sich nämlich die im unerfüllten Liebeswahn zu Apoll vergehende Nymphe Clytie:

[...] nec se movit humo: tantum spectabat euntis/ ora dei vultusque suos  
flectebat ad illum./ membra ferunt haesisse solo, partemque coloris/ luri-  
dus exsanguis pallor convertit in herbas;/ est in parte rubor, violaeque  
simillimus ora/ flos tegit. illa suum, quamvis radice tenetur, vertitur ad  
Solem, mutataque servat amorem.<sup>12</sup>

Clytie, die Sonnenblume, wird hier in auffällige Ähnlichkeit zur *viola* gesetzt; ihre Geschichte ist eine von Liebe, Gewalt, Zurückweisung, Eifersucht und Rache. Clytie liebt Apoll, doch dieser hat nur Augen für die Nymphe Leucothoë, die er, da sie sich verweigert, mit Gewalt nimmt. Die eifersüchtige Clytie entdeckt dies dem Vater, der die vergewaltigte Tochter lebendig begräbt. Rasend versucht Apoll vergeblich, mit seinen Strahlen die aufgehäufte Erde zu durchdringen; aus der Nymphe erwächst der Weihrauchbaum. Die Verräterin Clytie – die somit nichts anderes tat als das, was Apoll selbst getan hat, als er nämlich dem Vulkan den Ehebruch von Venus mit Mars anzeigte – siecht in Trauer vor sich hin, bis auch sie im Sterben verwandelt wird. Góngora imitiert und akzentuiert um; seine “*viola troncada*” verweist gerade nicht auf Leucothoë, sondern auf die verschmähte Clytie. Die Gewalt geht bei ihm nicht vom Sonnengott oder einem anderen männlichen Verführer aus, sondern vom biologischen Altern. Die böse Insinuation Góngoras liegt darin, dass seine Dame als alte Jungfer sterben und sich, wie Clytie, vergebens nach dem sie vergewaltigenden Sonnengott sehnen wird – als Strafe dafür, dass sie sich zuvor allzu hochmütig und verletzend-abweisend verhielt (“*con menosprecio*”<sup>3</sup>, “*con desdén*”<sup>7</sup>). Die narzisstische Überheblichkeit und sterile Künstlichkeit der Dame schlägt somit unversehens um; als “*viola troncada*” ist sie, in Negation des paronomastisch zugespielten Namens, gerade keine *violada*. Die misogyne Gewalt erweist sich in diesem Licht als

<sup>12</sup> Ovid (<sup>11</sup>1988: IV, 264-270, 136). Rösch übersetzt: “[Clytien] rührte vom Boden sich nicht. Nach dem Antlitz des wandelnden Gottes/ schaute sie nur und richtete stets nach ihm ihre Blicke./ Fest mit dem Boden verwuchs, so sagt man, ihr Leib, und die Todes-/ blässe ließ ihre Farbe zum Teil sich wandeln in bleiches/ Grün; ein Teil ist rot. Eine veilchenähnliche Blüte/ deckt das Gesicht. Sie wendet, obwohl die Wurzel sie festhält,/ stets der Sonne sich zu und bewahrt, auch verwandelt, ihr Lieben” (137).

Warnung vor der Kontakt mit dem Anderen ablehnenden Selbstverliebtheit und als Strafe für ein selbstgenügsames *noli me tangere*.<sup>13</sup>

Eine weitere Pointe des intertextuellen Bezugs liegt schließlich darin, dass Ovid diese grauenvolle Geschichte von Leuconoë erzählen lässt, einer der drei Töchter des Minyas; die anti-bacchantischen sowie metapoetischen Komponenten, die mit diesen verbunden sind,<sup>14</sup> will ich dabei übergehen. Mich interessiert in unserem Zusammenhang nur ihr Name, da er bereits früher an überaus prominenter Stelle erscheint, nämlich in der Ode I, 11 des Horaz, in der bekanntlich zum ersten Mal überhaupt der Topos des *carpe diem* lexikalisch belegt ist. Die dort vordergründig ausgesprochene Empfehlung, durch beherztes Arbeiten den Tag bestens zu nutzen, findet sich hintergründig überschrieben durch die Anrede an die Adressatin "Leuconoe", die "Geliebte des Dichters", wie der Herausgeber Färber kommentiert (Horaz 1985: 685), und eine Dame mit nicht ganz sittlichem Lebenswandel, wodurch schon bei Horaz in die pädagogische Rede ein stark hedonistisches Interesse einfließt. Über eine Kette von Blumen und Namen, die von der *viola* über Clytie zu Leuconoë führt, über Garcilaso zurück zu Ovid und zu Horaz, stellt Góngora seinerseits eindrucksvoll seine eigene *competición* mit den Meistern des *carpe diem* unter Beweis.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Als 'schwächlich-hinfällige' Blume ("plante chétive") definiert Orobítz (1997: 74-75) die *viola*. Sie verweist auf zwei antike Mythen, in denen sie ihren Platz hat: Beim Veilchenpflücken wird Proserpina von Pluto geraubt und in die Unterwelt verbracht; aus dem Blut des sich selbst entmannenden Attis, des Geliebten der Kybele, entsteht das Veilchen. Beide Mythen verstärken somit die auch bei Góngora mitschwingenden Konnotationen von sexueller Frustration und Tod.

<sup>14</sup> Vgl. den Eintrag bei Hederich (1996: 1461): "LEVCONÖE [...], des Minyas Tochter, wollte dem Bacchus keine göttliche Ehre erweisen, und blieb daher an dessen Feste daheim, und wirkete dafür. Allein, indem sie die Zeit desto besser hinzubringen, einander allerhand Fabeln erzählten, hörten sie unvermuthet einen Lärm von Pfeifen, Trommeln und dergleichen Instrumenten, ohne daß sie doch etwas sahen, empfanden auch einen starken Geruch von Myrrhen und Safrane. Endlich sahen sie mit größtem Erstaunen, daß ihr Geweb sich in Epheu, die Kleider in Weinstöcke, die Fäden in Ranken u.s.f. verwandelten. Das Zimmer, weil es sonst schon wollte dunkel werden, wurde voller Lampen, Lichter und allerhand wilden Thieren, und indem sie sich mit einander verstecken wollten, wurden sie insgesamt in Fledermäuse verwandelt".

<sup>15</sup> Mit seinem Tadel eines spröden Liebesobjekts imitiert Góngora dabei weitere *carmina* des Horaz, die bei Garcilaso zwar nicht ausgesponnen, von seinen Kommentatoren aber benannt werden; so verweist El Brocense auf die schadensfroh an die gealterte Lyce gerichtete Ode IV, 13 (Gallego Morell 1972: 269-270),

3.2 Lustvoller *Homenaje*

- Ilustre y hermosísima María,  
 mientras se dejan ver a cualquier hora  
 en tus mejillas la rosada aurora,  
 4 Febo en tus ojos, y en tu frente el día,  
 y mientras con gentil descortesía  
 mueve el viento la hebra voladora  
 que la Arabia en sus venas atesora  
 8 y el rico Tajo en sus arenas cría;  
 antes que de la edad Febo eclipsado,  
 y el claro día vuelto en noche obscura,  
 11 huya la aurora del mortal nublado;  
 antes que lo que hoy es rubio tesoro  
 venza a la blanca nieve su blancura,  
 14 goza, goza el color, la luz, el oro.

(Góngora 1980: 231)

In diesem Sonett, mit dem Góngora auf sein eigenes früheres *carpe diem*-Gedicht antwortet, findet sich die Position der Adressatin erneut umakzentuiert. Als intertextuell vorgegebene "María"<sup>1</sup> bedeutet sie eine Reverenz an Garcilaso und seine dritte Ekloge, deren zweiten Vers Góngora wörtlich zitiert. Das Palimpsest setzt sich über die Oktave hinweg fort in der Aufnahme von Garcilasos Sonett XXIII im parallelen Schönheitskatalog, und nicht zuletzt ist der Verweis auf den Gold führenden "rico Tajo"<sup>8</sup> eine Hommage an die Heimat des Dichtersoldaten, der gerade in seiner dritten Ekloge einen am Tajo gelegenen, deutlich poetologisch aufgeladenen *locus amoenus* beschreibt, mit dem er seinen Anspruch der Überbietung der antiken Eklogentradiation formuliert. Die *correlación trimembre* der Körperteile und ihrer Attribute wirkt hier weit weniger gewaltsam als im vorherigen Sonett; der Lobpreis gegenwärtiger Schönheit mündet nicht in Tadel und Rache nehmende Vernichtung, sondern die Schönheit bleibt selbst im Alter intakt, wie die Überbietungsformel Zeile 13 nahe legt; die Aufforderung, die in einer effektvollen Variation der *dispositio* in die Schlusszeile gerückt ist, summiert in asyndetischer metaphorischer Reihung die Reize der Dame, die nun hedonistisch, über die Epanalepse "goza, goza"<sup>14</sup>, zum Genuss dargeboten werden sollen. Von

---

Herrera auf die an den narzisstischen Ligurinus gerichtete Ode IV, 10 (Gallego Morell 1972: 373-375).

*vanitas*, von Todesstimmung ist in dieser heiteren Variation keine Spur; allenfalls die Insistenz auf den "Febo"<sup>4,9</sup> insinuiert Gewalt, aber auch Lüsterheit, denn der mythologischen Metapher kommt über den Verweis auf Apoll nicht nur metapoetische Qualität zu, sondern sie bringt auch, eingedenk der *viola*-Stelle in den *Metamorphosen*, den vergewaltigenden Sonnengott ins Spiel – der nun freilich in einem neuakzentuierenden *gendering* aus den Augen der Frau blitzt.

Góngoras Behandlung des *carpe diem*-Topos geht somit nicht einfach in der Formel auf, dass der *converso* in übereilfertiger Erfüllung gegenreformatorischer Normen über die Akzentuierung der *vanitas* seine Orthodoxie bekundet (so etwa Borsò 1999: 98-101 und Borsò 2000: 164-166); die *vanitas* bezieht sich bei ihm zudem, zumindest im Argument des fiktiven Sprechers von "Mientras por competir", primär auf die Eitelkeit der kalt verachtenden und unzugänglichen Dame, nicht von vornherein auf die desillusionierte Einsicht in die Nichtigkeit alles Irdischen. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass zu einer Zeit, in der unterschiedliche Diskurse gleichzeitig zuhanden sind, auch unterschiedliche Sinnmuster gleichwertig nebeneinander stehen, ein bekannt misogynen wie auch ein nicht frauenunfreundlicher Góngora, ein Góngora, bei dem sich *culteranismo* und *conceptismo* gleichermaßen finden, bei dem der dionysische Schatten des *príncipe de las tinieblas* unausgesetzt rivalisiert mit dem apollinischen Licht des *príncipe de la luz*. Die Pluralisierung der Stile entspricht zudem einer Pluralisierung im Bereich der Geschlechterverhältnisse; dass diese nicht nur Frauenkonstruktionen als traditionelle Objekte männlichen Liebes- bzw. Vernichtungsbegehrens betrifft, sondern bei Góngora möglicherweise auch die Konstruktion von Männlichkeit, dafür haben in jüngerer Zeit Paul Julian Smith (1989: 51-60) und Bernhard Teuber (2000: 644-648) den Blick geöffnet. Die *obscuritas in verbis* der *Soledades* würde demnach nicht nur dazu dienen, eine über die Maßen einfache, geradezu banale Geschichte künstlich aufzubauschen und im Übertrumpfungsgestus der Hyperfunktion des Stils die *elocutio* selbstzweckhaft und ostentativ zu feiern, sondern in der Rückübersetzbarkeit tropischer Rede in vermeintlich klare Eigentlichkeit gerade auch eine *obscuritas in rebus sexualibus* zu inszenieren, die die Figur des Protagonisten, des liebesunglücklichen jungen *náufrago* und *peregrino*, betrifft. Denn auch dieser überaus schöne junge Mann steht im Zeichen der *aemulatio*: besser als Ganymed vermöchte er, Zeus den

Becher zu reichen. Hinter dem im mythologisch-kosmischen Eingangsbild der *Soledades* affizierten heterosexuellen Vergewaltigungsmythos des *rapto de Europa* scheint so übertrumpfend sein homosexuelles Pendant hervor, der *rapto de Ganímedes*. Diese Spur ließe sich an weiteren Texten Góngoras, auch an Sonetten, verfolgen: Drastisch etwa als schwule Dreierbeziehung in dem attribuierten Sonett “Hay entre Carrión y Tordesillas” (Góngora 1980: 304), wo die Deutlichkeit sich nur rechtfertigt durch die komisch-satirische Behandlung des Themas; raffiniert versteckt etwa in “De pura honestidad templo sagrado” (Góngora 1980: 118), wo sich in die heterosexuelle Matrix des Frauenlobs subtextuell ein homosexuelles *gendering* einschleicht<sup>16</sup> und dies nicht etwa von vornherein in der Lizenz komischer Enthebung, sondern im Rahmen eines ganz und gar ernsten petrarkistisch-neoplatonischen Wettstreits. Was bei Góngora sich im Zeichen von Maske und Signal andeutet – direkt sagbar war dieses Thema nicht, denn immer noch loderten die *hogueras* des *Santo Oficio* –, wird bei späteren Nachahmern teils versteckt, teils deutlich artikuliert. Ich springe, die zeitlichen Grenzen meines Themas sprengend, vom *Siglo de Oro* in die *edad de plata* und füge meinen Ausführungen eine kurz gehaltene Koda an.

#### 4. Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio* bei Lorca und Gil-Albert

Das Silberne Zeitalter steht mit seinen Eckdaten 1927 und 1936 programmatisch im Zeichen der Konjunktur von Góngora und Garcilaso. Ich will auf zwei Dichter eingehen, die aus Anlass des 400. Todestags des toledanischen Meisters sich auf das Sonett besinnen und dabei zugleich zeigen, dass sie auch die *jeri-gonza gongorina* perfekt gelernt haben:<sup>17</sup> Lorca und Gil-Albert. Ich konzentriere mich dabei wiederum auf den Blumenschmuck und führe die durch *rosa* vs. *viola* begonnene Reihe mit *anémonas* und einem *capullo* fort.

<sup>16</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Jing Xuan.

<sup>17</sup> In satirischer Zuspitzung der gongorinischen Satzfigur des Hyperbatons zur Wortfigur der Tmesis prägt Quevedo bekanntlich die Formel “jeri(aprendere)gonza” in seinem polemischen Sonett “Quien quisiera ser Góngora en un día”.

4.1 *Sonetos del amor oscuro*

- Soneto de la guirnalda de rosas  
 ¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!  
 ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!  
 Que la sombra me enturbia la garganta  
 4 y otra vez viene y mil la luz de Enero.  
 Entre lo que me quieres y te quiero,  
 aire de estrellas y temblor de planta,  
 espesura de anémonas levanta  
 8 con oscuro gemir un año entero.  
 Goza el fresco paisaje de mi herida,  
 quiebra juncos y arroyos delicados,  
 11 bebe en muslo de miel sangre vertida.  
 Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,  
 boca rota de amor y alma mordida,  
 14 el tiempo nos encuentre destrozados.  
 (García Lorca 1996: 627)

Mit seinem Einleitungssonett variiert auch Lorca den "lugar común [...] bellissimo" (Herrera) des *carpe diem* und signalisiert seine Schuld gegenüber seinen Meistern deutlich über die Positionsäquivalenz in Zeile 9: "Goza". Sein durchwegs von drängender Erregung geprägtes Gedicht intensiviert den hedonistischen Gestus durch die Vielzahl der zur Eile antreibenden Bitten an den Adressaten, das Geschäft der Lust rasch zu vollenden. In der an Góngora geschulten *obscuritas in verbis* versteckt Lorca, so meine These, eine *obscuritas in rebus*, die sich gleichwohl, bei entsprechendem Interesse, auflösen lässt im Hinblick auf eine sich indirekt zeigende homosexuelle Beziehung. Wiederum sprechen die Blumen: Als "anémonas"<sup>7</sup> sind sie effektiv genau in die Mitte des Sonetts platziert. Wie die Ovidschen *Metamorphosen* erzählen, sind diese als Windröschen entstanden aus dem Blut des sterbenden Adonis, in dessen Lenden ein wilder Eber mit seinen Hauern in rasender Lust tobt. Lorca überschreibt somit die weiblich semantisierte, prototypische *rosa* der Tradition mit den männlichen Adonis-Windröschen und intensiviert die Gewalt der Defloration zu einer animalischen, sadomasochistischen Liebesbeziehung, in der sich der Sprecher mehrfach in die lustvolle Position des Opfers spielt: die des penetrierten Adonis sowie, wenn man die zerstückelten Körper der letzten Strophe und die intensiven metapoetischen Textmetaphern der Eingangsstrophe ("¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!"<sup>2</sup>) bedenkt, in

die Position des zerstückelten Orpheus, der von den Mänaden zerrissen wurde aus eifersüchtiger Wut darüber, dass Orpheus sich nach dem endgültigen Verlust der Eurydike den Knaben zuwandte. In katholischer Überschreibung der heidnischen Mythen lässt Lorca seine schwule Orgie im Zeichen von Eros und Thanatos an die Eucharistie anklängen (Zeile 11) und spielt seinen Sprecher damit auch in die Nähe des geopfertten Christus.<sup>18</sup>

#### 4.2 *Misteriosa presencia*

- Prohibida porción cuerpo encendido  
ingente modelado en los albores  
estás, y en torno expandes los calores,  
4 desde la testa al pie clamando erguido.  
Brisa dora tus cercos que vellidos  
escultura es un tronco de sabores,  
la sangre íntimo bronce hace rumores  
8 como en las sierras ecos van perdidos.  
Cuánta y fugaz la vida está en las venas,  
cómo estampa el capullo en pectorales  
11 el hilo de tu ser fluido enhiesto,  
dejemos que las manos vuelvan llenas  
de belleza que en órganos fatales  
14 bocas digan: esplendor manifiesto.

(Gil-Albert 1981: 26)

Mit seinem allerersten, 1936 veröffentlichten Gedichtband *Misteriosa presencia* schreibt Juan Gil-Albert einen aus 30 Sonetten bestehenden petrarkistischen Mini-*canzoniere*. In ihm überlagern sich die poetischen Stimmen, wie Luis Cernuda in einer frühen Rezension festgehalten hat: Es sei „un libro de bellísimos sonetos, donde un claro sentido de la naturaleza iba expresado con voz de clásico abolengo, en la que se percibía, a veces, un dejo de Góngora y de Mallarmé“. Keine leicht konsumierbare, gefällige Poesie sei dabei herausgekommen, denn „su instinto y su inteligencia le llevan hacia una poesía difícil, donde tal vez el éxito sea menos inmediato“ (Cernuda 1994: 125). Auch Gil-Albert verneigt sich vor Garcilaso, den er imitiert: Er markiert seine Schuld über die prominent im Reim stehenden Lexeme „venas“, und besonders „enhiesto“<sup>11</sup>, die Garcilaso (Z. 5 und 7) zitierten. Und er überbietet ihn: Das topische, an die Adressateninstanz

<sup>18</sup> Zu einer eingehenderen Interpretation des Sonetts vgl. Weich (2002).

gerichtete "coged" bzw. "goza" überführt er in das zum gemeinsamen Vollzug der Lust einladende "dejemos"<sup>12</sup>. Und er überbietet auch die topische Rose, indem er sie durch den "capullo"<sup>12</sup> ersetzt, der gleichfalls effektiv voll platziert ist, nämlich in exakter metrischer Positionsäquivalenz zu dem zweimaligen "rosa" Garcilasos mit dem Ton auf der sechsten Silbe. Die Überschreibung durch den *capullo* ist polykodiert. Durch den Genus-Wechsel von *la rosa* zu *el capullo* ist der Wechsel der Geschlechterverhältnisse indiziert; der *capullo* als besonders junge *rosa in statu nascendi* überbietet noch die jugendliche Frische der Rosenmädchen und streicht dadurch den päderastischen Charakter der Liebesbeziehung hervor. Schließlich kann man darin auch einen metapoetischen Witz sehen, mit dem der *poeta novel* Gil-Albert dem Altmeister und kanonischen *príncipe de los poetas* ein herausfordernd-frechtes *toma, capullo* zuruft.

Garcilasos "florido Soneto" gibt den Impuls für ein nicht enden wollendes Überbietungsspiel, das immer neu Blumen und Blüten in Szene setzt im Gegeneinander von Verehrung und Gewalt, sadistischer und masochistischer Zerstörung, Eros und (kleinem) Tod. Der auf Gegenstandsebene postulierte *deleite* erweist sich durchwegs als (inter-)textuelle Übertrumpfungslust, die ihre Erfüllung findet im schier unabschließbaren Wettstreit poetischer *floración* und *defloración*.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- García Lorca, Federico (1996): "Sonetos del amor oscuro". In: *Obras completas*. Bd. 1 (Hrsg. Miguel García-Posada). Barcelona: Galaxia Gutenberg, S. 627-634.
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Gil-Albert, Juan (1981): "Misteriosa presencia". In: *Obra poética completa*. Bd. 1. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo/Diputación Provincial de Valencia, S. 13-50.
- Góngora, Luis de (1980): *Sonetos completos* (hrsg. von Biruté Cipliauskaitė). Madrid: Clásicos castalia.
- Horaz (<sup>10</sup>1985): *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch* (hrsg. von Hans Färber). München/Zürich: Artemis & Winkler.
- Ovid (<sup>11</sup>1988): *Metamorphosen* (hrsg. von Erich Röscher). München/Zürich: Artemis & Winkler.



Theokrit (1999): *Gedichte. Griechisch – deutsch.* (hrsg. und übers. von Bernd Effe). Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.

## Sekundärliteratur

- Borsò, Vittoria (1999): "Zwischen Carpe diem und Vanitas – Überlegungen zum spanischen Sonett in der Renaissance und dem *Siglo de Oro*". In: Stemmler, Theo/Horlacher, Stefan (Hrsg.): *Erscheinungsformen des Sonetts*. Tübingen: Narr, S. 79-106.
- (2000): "Echo antwortet auf Narziß: Zum platonischen Topos bei Lyrikerinnen Lateinamerikas." In: Böger, Astrid/Friedl, Herwig (Hrsg.): *FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache*. Tübingen/Basel: Francke, S. 155-176.
- Cernuda, Luis (1994): "Poetas en la España leal (1937)." In: *Obra completa. Prosa II* (Hrsg. Harris, Derek/Maristany, Luis). Madrid: Siruela, S. 123-126.
- Cruz, Anne J. (1988): *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (<sup>2</sup>1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Madrid: Gredos.
- (1978): *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor/el poeta en el teatro/bibliografía garcilasiana*. Granada: Universidad de Granada.
- García, Gustavo V. (1998): "El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena". In: *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (Santiago de Chile), S. 391-404.
- Gicovate, Bernard (Hrsg.) (1983): *Garcilaso y su escuela poética*. Madrid: Taurus.
- González de Escandón, Blanca (Hrsg.) (1938): *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Hederich, Benjamin (1996): *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hempfer, Klaus W. (1993): "Shakespeares Sonnets: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel". In: Mehl, Dieter/Weiß, Wolfgang (Hrsg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*. Münster/Hamburg: Lit, S. 169-205.
- Holzberg, Niklas (<sup>2</sup>2001): *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jammes, Robert (1967): *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- König, Bernhard (1983): "Liebe und Infinitiv. Materialien und Kommentare zur Geschichte eines Formtyps petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)". In: Hempfer, Klaus W./Straub, Erich (Hrsg.): *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift Erich Loos*. Wiesbaden: Steiner, S. 76-101.

- Ly, Nadine (1994): "Rétro-pétrarquisme: À propos du Sonnet M 228: 'Mientras por competir con tu cabello'". In: Cerdan, Francis (Hrsg.): *Hommage à Robert Jammes*. 3 Bde., Bd. 2. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, S. 755-765.
- Matzat, Wolfgang (1999): "Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas *Ode ad florem Gnidii*". In: Bremer, Thomas/Heymann, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Stauffenburg, S. 21-32.
- Navarrete, Ignacio (1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista* (übersetzt von Antonio Cortijo Ocaña). Madrid: Gredos [amerik. Original 1994].
- Orobitg, Christine (1997): *Garcilaso et la mélancolie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen: Narr.
- Smith, Paul Julian (1989): *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Teuber, Bernhard (2000): "Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima." In: Küpper, Joachim/Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 615-652.
- Weich, Horst (2001): "La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII 'Gentil señora mía'". In: Strosetzki, Christoph (Hrsg.): *Actas del V Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro*. Münster 1999. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 1371-1384.
- (2002): "Obskure Begierden. Blumenmetaphorik und kodierte Körperlichkeit in Lorcás *Sonetos del amor oscuro*". In: Teuber, Bernhard/Weich, Horst (Hrsg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*. Frankfurt/Main: Vervuert, S. 187-200.